



jorge velarde
autografías

{obra reunida 1983 - 2008}





jorge velarde
autografías

{obra reunida 1983 - 2008}

Centro Cultural Metropolitano
Quito - Ecuador

AUTOGRAFÍAS

©Jorge Velarde, 2008

©Centro Cultural Metropolitano, 2008

Edición y texto: Cristóbal Zapata

Diseño y diagramación: Juan Diego Esparza

Revisión de textos: Silvia Ortiz

Quito, noviembre, 2008.

Durante los ocho años de gestión cultural de este Centro, hemos sostenido un programa de reconocimiento a artistas ecuatorianos que se han destacado en su labor; así, en esta ocasión y para cerrar nuestro calendario 2008, presentamos la muestra antológica del artista guayaquileño Jorge Velarde, quien ha mantenido coherencia en su desarrollo pictórico desde hace más de treinta años.

Cuando ví por primera vez una de sus obras, en una exposición en la galería La Manzana Verde, supe que se trataba de un verdadero artista y, desde ese entonces, su trayectoria ha mantenido excelencia y autenticidad únicas, por ello, el Municipio de Quito reconoce con esta muestra a un artista ecuatoriano que se ha destacado a nivel nacional e internacional.

Velarde se presenta en la ciudad de Quito compartiendo más de ochenta de sus obras en las cuatro salas temporales del Centro Cultural Metropolitano, desde el 27 de Noviembre al 15 de Enero.

Diciembre ha sido por tradición el mes de Quito, mes de la confraternidad nacional; es por esta razón que hemos invitado por primera vez a un artista guayaquileño, para que, con su muestra, forme parte de la programación de fiestas de nuestra capital. Además, con Velarde se cierra un año de fructífero trabajo en la gestión del Alcalde Paco Moncayo a través de los espacios culturales municipales.

Esta exposición no se podría haber llevado a cabo sin la generosa participación de muchos coleccionistas que han prestado sus obras para compartirlas con el amplio público que visita este Centro Cultural. A ellos mis sinceros agradecimientos.

Una especial mención de gratitud a nuestro único auspiciante en este proyecto, el Banco de Guayaquil, que, con este gesto, da un testimonio de unidad; es un alto honor que una entidad guayaquileña festeje a Quito con esta gran exposición.

Gracias a todas las personas que hicieron posible que esta muestra se haya concretado; una vez más estamos convencidos que este esfuerzo será aprovechado y disfrutado por la ciudadanía.

Por último agradezco a Jorge por compartir su vida a través de su obra y lo felicito por su calidez y calidad como artista y ser humano.

Maria Elena Machuca Merino
Directora del Centro Cultural Metropolitano

Jorge Velarde: El castillo y el dragón

El dragón posee la capacidad de asumir muchas formas,
pero éstas son inescrutables.

JORGE LUIS BORGES



De Izq. a der: Juan Villafuerte: *Vuelo libre* (1961) y *Autorretrato*, óleo sobre tela, 62 x 43.5 cm, 1965.
Jorge Velarde: *Autorretrato*, óleo sobre tela, 66 x 50 cm, 1979.

0. Primeras revelaciones

El trabajo sostenido –tan abundante como riguroso y diverso–, el desarrollo lúcido de una vocación que trasciende el mero oficio y la destreza, la riqueza y densidad significativa de su obra, la honestidad intelectual y moral de la misma, su conocimiento de la tradición y su fecundo diálogo con ella, pero sobre todo, la irrestricta libertad e independencia con las que ha llevado a cabo su labor creativa –al margen de los guiones académicos o los dicta-

dos del mercado y la moda–, hacen que a sus treinta años de vida artística, Jorge Velarde (Guayaquil, 1960) sea uno de los nombres fundamentales de la escena ecuatoriana.

Hacia 1976, en la Escuela de Bellas Artes “Juan José Plaza” de Guayaquil, Velarde tuvo como maestro a César Andrade Faini (el primer pintor que entre nosotros confiere carta de ciudadanía a la urbe moderna), de quien asimilará su espectro cromático, algunas de sus

inusuales perspectivas, y una aguda y atenta mirada de su entorno diario*. Tres años después, en 1979, inspirado en una muestra del iracundo Juan Villafuerte, procurará remedar su “virulencia” en lo que constituye su primer autorretrato –que aún cuelga de su taller–, y cuya furia expresionista invadirá algunas de sus

más impetuosas obras. Más luego, el descubrimiento de El Bosco y el viejo Brueghel, con sus visiones oníricas y realistas, atizarán la imaginación de Velarde y sus compañeros de ruta y generación (Flavio Álava, Pedro Dávila, Marcos Restrepo y Javier Patiño). A *grosso modo* éstos son los primeros referentes artísticos del pintor.

* Hay una línea directa que va del *Boxeador* (1941) de Andrade a *La última pelea* (1992) de Velarde, como hay otra oblicua –sustenatada en ángulos y perspectivas– que cruza de *Portal* (1953), *Oasis I* (1954), y *Oasis II. La feria de las larvas* (1995) a la *serie negra* de Velarde.



Izq: César Andrade Faini: *El boxeador*, óleo sobre tela, 121 x 121 cm, 1941.

Der: Jorge Velarde: *La última pelea*, óleo sobre tela, 100 x 100 cm, 1992.

1. Las moradas interiores

Desde sus inicios, Velarde se muestra como un pintor ensimismado, abocado a explorar la *mismicidad* del yo, su identidad personal. Desde sus comienzos el artista hace del autorretrato el tema central y recurrente de su trabajo. Pero esa exploración de la mismicidad entraña tácitamente una indagación en la alteridad, en su capacidad y pulsión de ser otro. De allí que muy pronto, este cristiano devoto y practicante –más tarde activo miembro del neo-catecumenado–, aprovechando la coincidencia onomástica, encuentre en el

motivo de “San Jorge y el dragón” una estupenda oportunidad para desarrollar esta indagación. Recordemos que en la iconografía cristiana el dragón representa el pecado y el mal, y como tal aparece pisoteado por santos y mártires, simbolizando el triunfo del bien y la virtud sobre el paganismo. La elección de esta leyenda cristiana denuncia la vocación espiritual del artista, su carácter introspectivo, las contradicciones emocionales y afectivas que examinará en su obra posterior.



De Izq. a der: *El rey pescador*, óleo sobre tela, 29.7 x 21 cm, 1977; *San Jorge con máscara*, lápiz sobre papel, 21 x 13 cm, 1988, y *Dragón I*, óleo sobre tela, 63 x 73 cm, 1988.

La confrontación entre el Hombre y la Bestia ya no es por supuesto la epopeya medieval de la que se ocuparan varios pintores del pasado, pues Velarde ha secularizado el tema, sacándolo del claustro eclesial, hagiográfico, para hacerlo vivir en su siglo, en su tiempo; interiorizándolo, haciéndolo pasar por su conciencia, por el registro de su experiencia cotidiana; situándolo en circunstancias domésticas y corrientes (lavándose los dientes, con los pinceles en la mano o escarbándose la nariz). Ahora la lucha entre el Hombre y la Bestia ya no es una mera parábola religiosa, ahora el duelo —como el que libra el doctor Jeckyll con el señor Hyde— es ontológico, atañe a lo más profundo de su ser, a lo más hondo de su entidad psíquica y emocional. Si la santidad es una expresión de la otredad, en un viaje de retorno, el santo-pintor experimenta el impulso de ser otro una vez más, la tentación del pecado, la llamada del mal. De allí que frecuentemente el santo-pintor encarna en el dragón, intercambiando sus roles, como en *San Jorge*

dragón (1989), o en *Dragón I y II* (de 1989 y 1992, respectivamente).

En su ensayo “San Jorge y el dragón” (1966), dedicado a reflexionar sobre el tratamiento del motivo en los cuadros del Tintoretto y Carpaccio, Sartre dice que “Jorge es el enemigo personal del pintor, el protagonista de todos los dramas, el aventurero que se nombra, en los tratados de moral, *agente*”. En virtud de lo cual: “El pincel exilará ese capitán que turba el universo del *pathos* por esa incongruencia: el acto”¹; el acto no es otra cosa que el estilo, la mano que despeja el espacio pictórico para despliegue del *pathos*, entendido como enfermedad o dolencia espiritual. No en vano, confiesa el artista: “Pintar es para mí como una especie de exorcismo u operación que realizo para extirpar algún tumor que podría resultar mortal”².

El interés por las cuestiones religiosas aparece ya en los primeros ejercicios del artista, en un remoto dibujo de 1977, “El rey pescador” (aquel personaje de la leyenda del Santo



Arriba: Jorge Velarde: *El Santo*, mixta sobre madera, 23.3 x 36 cm, (abierta) 1998.

Abajo: Chema Madoz, Sin título (*Tú*), fotografía b/n, 2001.



Grial que debido a sus faltas, ha enmudecido en presencia del cáliz sagrado). Resulta sorprendente que en la que constituye una de sus primeras obras esté intrínseco el tema del pecado. Los conflictos de la conciencia cristiana –vale decir los dilemas y la trampas de la fe–, lo acompañarán intermitentemente a lo largo de su obra. En 1998, en *El Santo*, Velarde confeccionará una suerte de ensamblaje utilizando una caja de habanos, en la tapa de la cual aparece la cabeza del popular “Enmascarado de

Plata”, y adentro, la del artista. El *quid* estriba en que el envés de la tapa –a manera de un cilicio– está erizado de clavos que al cerrarse lastiman figurativamente al pintor (el otro “Santo”). En su azotado *Autorretrato con menorá* (2000), el artista, de cuerpo entero, asoma enclaustrado en un nicho –tal cual los santos en las bóvedas de las iglesias– bajo el peso de la cruz, y traspasado por un candelabro judío. Así, los signos de la religión y el imaginario judeo-cristianos han sido convertidos en instrumentos de penitencia ante la transgresión de sus leyes. Se trata de un admirable comentario sobre la culpa como el más cruel castigo por la infracción cometida, pues de forma secreta o cifrada, hay siempre una dimensión autobiográfica en sus autorretratos.

En *La virgen de los dolores* (2002), en un gesto tremendamente provocador y sólo en apariencia sacrílego, la famosa imagen de la Dolorosa ha sido trasladada a una diana donde los dardos metaforizan los pecados capitales, desafiándonos a usarlos para tirar al blanco. En su escalofriante *Cautiverio suave I y II* (2002 y 2003), objeto escultórico inspirado en el céle-



Jorge Velarde: *Cautiverio suave II*, metal, madera y plástico, dimensiones variables, 2003.

bre poema “Llama de amor viva” de San Juan de la Cruz, escribe con herramientas cortopunzantes la frase “TE AMO”, para aludir los tortuosos caminos del amor y la santidad; una obra muy próxima a un *fotopoema* de Chema Madoz (*Tú*, 2001), donde la tilde que pende sobre el pronombre personal “TÚ” –como un riesgo inminente– es una navaja. En uno y otro caso se trata de textos plásticos de sorprendente concisión y belleza poéticas, dotados de un enorme potencial narrativo. De 2003 son también sus retablos *Escalera de fuego* y *La traición de las imágenes*, suerte de exvotos o iconos, tratados a la manera de un primitivo o un miniaturista de la Edad Media, donde conjuga irónicamente las citas a Magritte, los infames crímenes pasionales tomados de la crónica roja, y la iconografía mariana (la zarza ardiente, la sagrada familia). De los instrumentos de suplicio o mortificación a las armas blancas, y de éstas a los iconos, Velarde vive y convive con las divisas y emblemas religiosos como medios de confesión y expiación.

Dentro de este ámbito, quizá sus realizaciones culminantes sean sus recientes *Autorretrato como Juan Bautista I y II* (pintura y

escultura correspondientemente), y su óleo *Autorretrato decapitado*, todos de este año. En las dos primeras, Velarde nuevamente permuta sus roles con el santo, pero esta vez sometido al martirio de la degollación. En la constitución de la figura en el imaginario occidental, las imágenes de la decapitación –como bien lo ha visto Julia Kristeva– juegan un papel capital, pues, entre otras cosas, se hallan estrechamente ligadas a la pulsión de muerte, al sentimiento de castración y de la virilidad amenazada³. Ahora bien, en las dos primeras obras, la autodecapitación simbólica que lleva a cabo Velarde –a la manera del Caravaggio en su *David con la cabeza de Goliat*–, acaso deba verse como una metáfora del sacrificio que demanda el ejercicio del arte, en tanto la testa del artista no descansa sobre la bandeja en la que habitualmente Salomé recibe de manos del verdugo la cabeza del Bautista, sino sobre la paleta del pintor. El arte, viene a decirnos Velarde, entraña renuncia e inmolación. Y la resurrección sólo es posible a través de la representación, de la autorrepresentación.

Los *interiores*, o las “moradas interiores” –para usar el título de Santa Teresa–, que



Izq: *Maternidad*, óleo sobre cerámica, 25.3 cm de diámetro, 1994.
 Der: *Anabela*, óleo sobre tela, 52 x 54 cm, 1992.
 Siguiente página: André Kertész, *El tenedor*, fotografía b/n, París, 1928.

transita la obra de Velarde, se complementan –a mi parecer–, con dos facetas de su obra realizadas en distintos momentos. La primera, corresponde a los cuadros de la vida íntima o familiar del artista, donde la figura de su esposa Anabela es la protagonista suprema del cuadro, y la segunda compromete un grupo de obras que para remitir a la tradición –a la que tanto debe su obra– sugiero denominar “pinturas de género”.

Como algunas célebres cónyuges y musas de la pintura (la Elena Fourment de Rubens, la Saskia de Rembrandt, o la “Jo” de Edward Hopper), Anabela es uno de los sujetos recurrentes en los cuadros de Velarde. Erotismo y cristianismo se juntan en su visión de ella, pues por un lado es la esposa, la madre, la custodia de la familia y del sacramento marital (*Maternidad* 1994, *El mundo de Daniel*, 1996) y por otro la amante, el objeto del *voyeur*, del deseo del artista. A pesar de que la ambigüedad es el tono dominante en estas

telas, no es difícil advertir en ellas una disimulada celebración y delectación del cuerpo de la amada, como en su enigmático *Anabela* (1994) –perteneciente a lo que propongo llamar la serie negra–, en *El pintor y su modelo* (1995), en esa delicada sinécdoque visual que es *Pies* (2006), en *Anabela de espaldas* o en *Anabela durmiendo* (ambos de 2007).

Particular atención merece el retrato que le dedica en *Secretos perdidos* (1999), donde el pintor parece sorprenderla leyendo sobre la cama con ropa ligera. Aunque Anabela se ha dormido con el libro en la mano, su relajada postura recuerda la de algunas muchachas soñadoras y distraídas de Balthus (uno de los héroes culturales de Velarde) abocadas a la lectura. Lo importante es que esta actitud lectora revela la psicología atenta, curiosa, vigilante de la retratada, pues el libro implica una apertura a otro mundo, una ventana hacia otra realidad. Desde su aparente distancia, aposentada en el centro de la casa y parapetada en la razón, en

el *logos*, Anabela parece organizar y cuidar el hábitat del artista como la interlocutora privilegiada de su trabajo y de su vocación. No menos conmovedores –en su reservada ternura– son los retratos de sus hijos: *María Bethania a los diez años* (1999), *Esteban durmiendo* (2004), o el dedicado a *Isabela* del mismo año. Hay que destacar también la penetración con la que mira a sus colegas *Javier Patiño* (1996), *Pedro Dávila* (1999), al crítico y curador *Rody Kronfle* (a quien pinta en 1992 y 2002), y la dignidad de la que reviste a su hermano de comunidad *Luis Sánchez* (2007). Cada vez que entra en el mundo de los otros (mujer, hijos, amigos, conocidos o desconocidos), Velarde interpone una distancia ya pudorosa o respetuosa que da cuenta de su especial consideración hacia sus modelos.

1.1. Pintura de género

Este admirador de Pieter Brueghel el Viejo, Georges de la Tour y Vermeer, no podía ser sino un entusiasta observador de los seres y las cosas de la vida cotidiana, que traducirá en un realismo exquisito y minucioso propio de la “pintura de género”. Su tributo a este tipo de pintura encuentra en *Ventilador* (1984), una de sus primeras y más hermosas realizaciones. Este antiguo aparato –heredado de su padre– refleja su fantasmal silueta sobre la pared del estudio del pintor –donde se conserva–, como en una foto de André Kertész (*El tenedor*, 1928), o en un fotograma del cine-negro. Sobre el cartón que sirve de soporte, el pintor ejecuta sutiles trazos a modo de grietas parietales subrayando el aspecto anacrónico de la escena.

Baudrillard señala que “no es el tiempo

real, sino que son los signos, o indicios culturales del tiempo, lo que se recupera en el objeto antiguo”, para añadir: “El objeto antiguo es siempre, en la acepción rigurosa del término, un ‘retrato de familia’. Es en la forma concreta de un objeto donde se realiza la inmemorialización de un ser precedente...”; de tal modo que frente al *objeto funcional* que nos circunscribe en el presente, el *objeto antiguo* al hundir sus raíces en el pasado, “se nos da como mito de origen”⁴. Este es el significado de buena parte de las pinturas de género en Velarde, ya se ocupe de personas o cosas, funcionan como *presencias alegóricas* en la medida en que procuran preservar su calidad de vestigios, o su condición de supérstites de un mundo rural y premoderno que amenaza con desaparecer. Sus tres magníficas telas de 2007: *Hombre con trapiche*, *El carbonero* o *El afilador de cuchillos* revisitan precisamente estos viejos oficios, condenados a muerte en la hipertecnificada sociedad contemporánea. Este es también el sentido del retrato de *Anciana costeña* (2006), o del tríptico dedicado a los *Tetete* (2004), etnia amazónica extinguida por la feroz avanzada colonizadora y civilizadora. Antes, “como un arqueólogo de lo vetusto”, en la precisa fórmula de Rodolfo Kronfle⁵, el artista había recopilado una colección de sillas de los indigentes y porteros nocturnos (*Una silla del Sur*, 1999), como más luego se ocupará de una portada derruida (*Fachada*, 2004), de un *Hidrante* (2005), o de una añeja botella de refrescos (*La Frutal*, 2005).



Izq: *Autorretrato*, óleo sobre madera, 34 x 20 cm, 2004.

Der: *Retrato con las piernas cruzadas*, óleo sobre cartón, 27 x 20 cm, 1990.

2. Los autorretratos

El artista y su doble, el artista y su otro, el artista y sus dragones... Aquí y allá, ya sea en sus pinturas, en sus estafalarios artefactos y objetos escultóricos, o en sus espeluznantes juguetes, el rostro de Velarde invade, carcome las superficies de las piezas, como una plaga presta a devorar, a engullirlo todo. Tal es la dimensión pesadillesca que la conciencia del yo adquiere en este artista. Esta pasión obsesiva por retratarse, por convertirse en el objeto central de su pintura, exige algunas explicaciones. Para Elias Canetti, el rostro –a diferencia de la máscara que se distingue por su rigidez–, se caracteriza por su capacidad de transformación. “Es inabarcable –dice– todo lo que en el transcurso de una sola hora pasa por el rostro de un hombre. Si a uno le fuese dado el tiempo necesario para contemplar con más detenimiento todos los impulsos y estados de ánimo que se deslizan por un rostro, se sorprendería

de los incontables amagos de metamorfosis que se podría reconocer y seleccionar”; de allí que “el estado final de la metamorfosis es el *personaje*”⁶. No otra cosa acontece en los autorretratos de Velarde, donde el pintor anula esquizofrénica y lúdicamente su personalidad, su unicidad, para multiplicarse en una pluralidad de personajes (santo, dragón, mártir, Judas, peleador de lucha libre, tragaespadas, *tzantza*, jíbaro, etc.), hasta devenir, en un proceso de mutación radical, en animal insignificante: bicho o alimaña, como en aquellos flamantes carboncillo y óleo, que remiten inevitablemente al Gregorio Samsa de Kafka, ni más ni menos que el protagonista de *La metamorfosis*.

No muy lejos del argumento Canetti, el rostro, según Deleuze y Guattari: “labra el agujero negro que necesita la subjetivación para manifestarse; constituye el agujero negro de la subjetividad como conciencia o pasión, la



De izq: *Tzanza*, óleo sobre cartón y madera, 60 x 22 cm, 2003; *Grito*, óleo sobre madera, 34.8 x 17 cm, 2000, y *Autoretrato con menorá*, óleo sobre madera, 175 x 43 cm, 2000.

cámara, el tercer ojo”, para concluir que “El rostro es un cuento de terror”⁷. Este cuento ha sido relatado por Velarde en innumerables ocasiones y versiones: en 1999, en *Terreno minado*, en el 2000 en *Grito*, y en su estremecedor políptico *El otro, el mismo*; en 2002 en *Negativo*; en 2003 en *Tzanza* y *Un jíbaro en mi casa*, y en 2004, en el linaje el surrealismo, en sus delirantes y extravagantes *Autoretrato con armador*, *Autoretrato con compás*, *Autoretrato con serrucho*, *Autoretrato con una prensa*, insólitas y sofisticadas formas de tormento de una conciencia torturada.

Y como los cuentos, los autorretratos también son construcciones fictivas, cada personaje, cada máscara que adopta el pintor entraña un acto de invención y fingimiento que pone al descubierto la ficción profunda sobre la que reposa toda conformación identitaria.



Autorretrato: *autografía*, es decir, descripción, actuación, interpretación, representación plástica de las posibilidades del sujeto autorial, autógrafo.

Difícil encontrar otro artista –ya sea en la historia de la pintura o en la actualidad–, que haya elaborado tal profusión de autorretratos sin copiarse ni amanerarse. Pero todavía más asombroso es pensar que este Narciso insaciable está muy lejos de haber agotado las fuentes donde se mira; esos espejos donde se refleja de cuerpo y alma, como aquellos de muy reciente elaboración, que reproducen, una vez más, las líneas de su cara.

En suma, Velarde hace del autorretrato un laboratorio de experimentación formal, pero sobre todo el lugar propicio para poner a prueba sus demonios y fantasmas.



Izq: *Homenaje a Tábara*, óleo sobre tela, 110 x 75 cm, 1991.



Der: *El vidente*, óleo sobre tela, 180 x 100 cm, 1995.

3. Pastiches y alusiones

La reflexión sobre el acto creativo y sobre la historia del arte, ha sido otro de los exámenes de conciencia a los que Velarde se ha aplicado en distintos períodos. En su *Autorretrato escondido tras la paleta* (2004), como en sus “bichos” de 2008, el ojal de la paleta calza —a manera de una lupa, lente o microscopio— exactamente sobre el ojo del artista presto a verlo todo, recalcando el papel de la mirada, de la visión en el proceso creativo.

A través del tributo, la parodia, la alusión y el pastiche, Velarde ha hecho explícito su diálogo con la tradición artística. En 1991 pinta su *Homenaje a Tábara* (las seductoras piernas de una mujer sobre tacones, emblema tabariano por antonomasia, que se convertirán a su vez en un fetiche de Velarde); en 1995, en *El vidente*, sobre la cama donde vemos la intrigante figura de un hombre —acaso ciego, y como tal visionario—, hay un libro de Lucien

Freud, mientras al fondo se recorta una silueta femenina, que alude a otra de Edward Hopper. En sus retablos, las citas a Magritte que ejecuta son textuales, literales, pues empiezan en los títulos, tomados de dos obras del magicien surrealista: *Escalera de fuego* y *La traición de las imágenes*. En el primero se apropia del cuadro homónimo, y en el segundo tergiversa oportunamente el elemento icónico, y la frase de la famosa paradoja *Ceci n'est pas une pipe*.

En sus trípticos de 2000: *Le déjeuner en faurrure de Meret Oppenheim*, *Fuente* y *Silla de grasa* (verdadera trilogía del pastiche), Velarde cita cuatro obras emblemáticas de la vanguardia y del arte contemporáneo: la taza de piel de la surrealista Meret Oppenheim (en *Le déjeuner*), el urinario de Duchamp y la foto *Eyacuación* de Andres Serrano (en *Fuente*), y finalmente la *Silla de grasa* de Joseph Beuys (en el cuadro homónimo). Estas incautaciones



De izq a der: Detalles de *El vidente* y *Bicho*

explícitas y declaradas se complican cuando en la primera pieza el artista consigna que el objeto de Oppenheim ha sido pintado a partir de la fotografía de Man Ray (cita al cuadrado, copia de la copia), y cuando al pie de segundo urinario de Fuente señala –a modo de alusión secreta, o guiño para iniciados– que corresponde al “Urinario del cine Lux” (escenario ficticio, cuya procedencia es un poema en prosa del autor de estas notas).

Refiriéndose a estas obras Kronfle ha hablado de “la venganza de la pintura”; en efecto, las transposiciones de Velarde fijan y recuperan pictóricamente la energía política y erótica de aquellas piezas, el gesto transgresivo que marcan con respecto a la tradición plástica. Como el Menard de Borges reescribe a comienzos del siglo XX *el Quijote*, sin alterar el original, Velarde transcribe el modelo sin cambiar su apariencia, pero en ese trasvasamiento

genérico, en esa traducción al lenguaje de la pintura pervierte su naturaleza, transforma sustancialmente su sentido. Toda usurpación resignifica lo usurpado, para conseguirlo Menard cuenta con el tiempo, Velarde con el espacio de la pintura. El juego de analogías y oposiciones que despliega el artista (la referencia plástica, y sus paralelos visuales y locales) participan activamente en este proceso de resignificación: cada elemento da un nuevo sentido al otro: la silla de Beuys resemantiza las sillas del Juzgado III de lo Penal del Guayas y del diputado alterno del Congreso Nacional, como éstas confieren un nuevo significado a la de Beuys.

Ayer nomás, con su *Fuente III* (2008), en otra voltereta lúdica y paródica, Velarde transformaba-travestía el emblemático *ready-made* de Duchamp en una bacinilla, reproduciendo además el seudónimo y la caligrafía

con que fue firmado originalmente (“R. Mutt”), al tiempo que en un divertido dibujo (*Fuente II*) se caricaturizaba sentándose sobre la misma en disposición excretoria. Así, apelando al filón satírico de la caricatura, en un gesto tremendamente provocador y cuestionador –bajo su inofensiva apariencia–, se *cagaba* discursiva y literalmente en el arte conceptual.

Poco antes, en *Sillón* (2007), en una demostración de virtuosismo, pintó un cuadro dentro del cuadro, realizando una doble auto-cita (el sillón cubierto de *Anabela*, en primer plano, y al fondo una pintura mural de otra obra de la *serie negra*); filigrana retórica característica de la estética neobarroca.

Dentro de los procedimientos paródicos que Velarde lleva a cabo está también la *reminiscencia*, su capacidad para evocar visualmente obras de la historia del arte. Cómo no ver en su entrañable *Familia con burro* (2007) una adaptación local –montubia diría– del célebre tema cristiano de “La huida a Egipto”, o en su notable *Palimpsesto* (2004) la postura de Velázquez en *Las meninas* (aunque la obra que el artista tenía en su cabeza era el *Retrato de los hermanos Gutiérrez Solana* pintado por el español Daniel Vázquez Díaz en 1930). Pero este cuadro, es además un manifiesto secreto de la relación de Velarde con la pintura: ese rostro pixelado, borrado artificialmente –tal cual sucede en el palimpsesto– expresa de una parte su mutabilidad perpetua, su movediza identidad, y de otra, anuncia la continuación de esa incesante búsqueda y reescritura de sus señas individuales. Borrón y cuento nuevo podría decirse, parafraseando el dicho y retomando la idea del rostro como un cuento terrorífico. Quizá, también el oculta-

miento, la censura que en los medios audiovisuales indica la barra electrónica, signifiquen su disidencia de la noción del artista, y su repliegue estratégico en el anonimato del oficio, del *métier* que presupone la pintura.



Izq: *Al final de la noche*, óleo sobre tela, 151 x 201.5 cm, 1999

Der: *Paseante*, óleo sobre tela, 150 x 195 cm, 1996.

4. Exteriores

Cuando Velarde sale al exterior, a la calle, opera como un cronista y coleccionista de los excedentes humanos y materiales de la ciudad, de su parte ruïnosa, oscura, maldita.

Esa relación empieza aproximadamente hacia 1991, con sus *Paseantes I y II*, donde el artista es un anónimo e ignorado transeúnte que cruza una ciudad espectral y apocalíptica, con un cuadro bajo el brazo, buscando un comprador. Y alcanzará una inquietante atmósfera de intriga y suspenso, cuando al año siguiente se embarque en su *serie negra*. Formalmente se trata de un sugestivo trabajo de recuperación y fusión estilísticas –de claro corte posmoderno– donde confluyen la esquematización y distorsión de las formas de la pintura expresionista, los juegos de luces y sombras del cine expresionista alemán, ciertos rasgos del cómic de los años 40, la sensualidad y la austeridad cromática de Tamara de Lempicka, y particularmente la ilumi-

nación dramática y las deformaciones de perspectiva del cine negro americano (del que además toma ciertas locaciones como las escaleras de caracol, tan recurrentes en esta serie y tópicico del *filme-noir* americano; basta recordar *The Spiral Staircase*, de Robert Siodmak, 1945).

La misma luz sesgada o mezquina de lámpara de velador o de alumbrado público, utilizadas por el cine negro para enfocar la violenta noche del crimen y la pasión, es la que empleará Velarde (quien en Madrid había estudiado las técnicas de la iluminación cinematográfica) para alumbrar los claustrofóbicos interiores de sus cuadros, escenarios teatrales de la violencia o la desolación, o los exteriores donde sus personajes desarrollan su vida, como en su muy conocido y comentado *Nocturno* (1992). En ambos casos la dramática penumbra refleja la inseguridad y la inestabilidad psíquica de sus protagonistas.



De Izq a der: *Esquina*, óleo sobre cartulina, 70 x 50 cm, 1992; *Hombre y mujer en esquina*, óleo sobre cartulina, 100 x 70 cm, 1990; *Bebedor de cerveza*, óleo sobre tela, 52 x 42, 1992. Página sig: *Bebedora de cerveza*, óleo sobre cartón, 73 x 55 cm, 1992; *Fumador*, óleo sobre tela, 80 x 100 cm, 1985, y *Mujer con vestido negro*, óleo sobre tela, 160 x 130, 1995.

En *Reposo* (1993), donde las aspas del ventilador desbordan el cuadro –como una estupenda insinuación de la amenaza que se cierne sobre el personaje–, sólo la luz de la televisión encendida ilumina la escena. Esa misma luz lateral –el destello del flash del reportero gráfico– es ingeniosamente aprovechada en *Primera plana* (1994) para iluminar el objeto fotográfico y pictórico. Distinto es el caso de *Anabela* (1994) y *Suicidio* (1996), donde la procedencia del efecto lumínico habría que buscarla más bien en Caravaggio o de la Tour.

Fragmentos de un *thriller* o de una novela policial, en su *serie negra* Velarde echa mano de recursos propios del lenguaje cinematográfico (algunos de los ángulos de visión son nítidos picados, contrapicados o tomas cenitales), y capitaliza la lección del expresionismo, para crear y recrear desde su subjetividad ambientes opacos y opresivos que no son sino

otro espejo de su conflictivo mundo interior.

Sillas de ruedas (2000), marca otro momento de su encuentro con la ciudad, esta vez con las atroñas y distrofias del cuerpo físico y social. Lejos de cualquier regodeo en la estética de lo grotesco (tal cual ocurre en la literatura de Huilo Ruales o en la pintura de Wilson Paccha) esta estremecedora galería de inválidos y desposeídos está tratada con una complicidad profundamente humana y cristiana.

Pero, sin duda, la obra emblemática, de su correspondencia con la realidad real, con su entorno, y específicamente con su ciudad, es el espléndido políptico *Atardecer en Guayaquil* (1999). Concebido a manera de una rosa de los vientos, este múltiple da cuenta de la gravitación que ejerce la urbe sobre el artista e individuo. Aquí condensa su extrañamiento en la ciudad, su exilio interior. Entre los cuatro puntos cardinales de la polis, Velarde está apartado y atrapado, a su alrededor no parece encontrar



nada ni nadie. Su relación con Guayaquil se funda sobre este pozo, sobre este vacío, sobre este agujero negro. Desde aquí el artista sólo podía levantar un templo para el arte y la religión, sus dos zonas sagradas.

Por último, dentro de este apartado, cabe incluir dos trabajos que invitan a pensar la muerte –vívica cristianamente como preparación y concebida como tránsito–, tema con el que Velarde ha mantenido un permanente y hasta cierto punto soterrado diálogo: el políptico *Fosa común* (1999), y la serie fotográfica *448 kilómetros* (2001). El primero, un grupo de ancianos pintados a escala real, entre los que aparece el artista –con su edad y sus señas particulares de entonces–, podría leerse como un *memento mori*, como un recordatorio de la finitud de la vida (el mismo título denota ya este sentido). La serie (obra de nítido cuño con-



ceptual, como tantas otras del autor), está conformada por setenta fotografías en blanco y negro, dedicadas a las cruces funerarias que se levantan al costado de la carretera entre Guayaquil y Quito. Aquí, una vez más Velarde desentierra de los rincones, de los bordes de la ciudad y la vía pública el objeto que convertirá en obra, que exhuma de su ser cosa, de su anonimato e insignificancia para transfigurarlo simbólicamente, para hacerlo arte.

5. Orar-pintar

En un mundo que con demasiada rapidez y ostensible frivolidad se ha desatendido de lo sagrado, y donde la mayoría de los artistas se han concentrado en los malabares teóricos y retóricos, Velarde se obstina en preservar un ardiente y pugnaz diálogo consigo mismo y con las regiones trascendentes de la existencia; en reanudar cada día la humilde artesanía del oficio. En esa vuelta a los orígenes, en esa comunión con lo divino y lo más íntimo del hombre, en esa comunicación con la memoria del arte reposa buena parte de su grandeza y de su singularidad.

Para la Santa de Ávila sólo la oración permite abrir las puertas del “Castillo interior” –el otro nombre que da a sus moradas, a las mansiones del espíritu–. Velarde, como Balthus, acceden a ese “Castillo interior” a través de la pintura, pues ambos saben que pintar es también otra forma de rezar. Ese fortín, donde convive con sus dragones y obsesiones, es su reino, el dominio soberano de su pintura.

Cristóbal Zapata
Cuenca, octubre 30, 2008.

Notas

- 1 Jean-Paul Sartre, “San Jorge y el dragón”, en *El escritor y su lenguaje y otros textos*, Buenos Aires, Losada, 1973, p. 154.
- 2 Así responde Velarde a un cuestionario del autor el 24 de octubre de 2008.
- 3 Remito a Julia Kristeva, *Visions capitales*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1998.
- 4 Jean Baudrillard, “El objeto marginal, el objeto antiguo”, en *El sistema de los objetos*, México, Siglo XXI, 1988, pp. 84-86.
- 5 Rodolfo Kronfle Chambers, “Jorge Velarde Cevallos”, catálogo de la exposición del artista en La Galería, Quito, 2000.
- 6 Elias Canetti, *Masa y poder (2)*, Madrid, Alianza, 1983, pp. 370-71.
- 7 Gilles Deleuze y Félix Guattari, “Año cero – rostridad”, en *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-textos, 1997, p. 173.

Las obras



1. Las moradas interiores



San Jorge con un querubín, 1987 - 1988
Óleo sobre tela, 230 x 130 cm



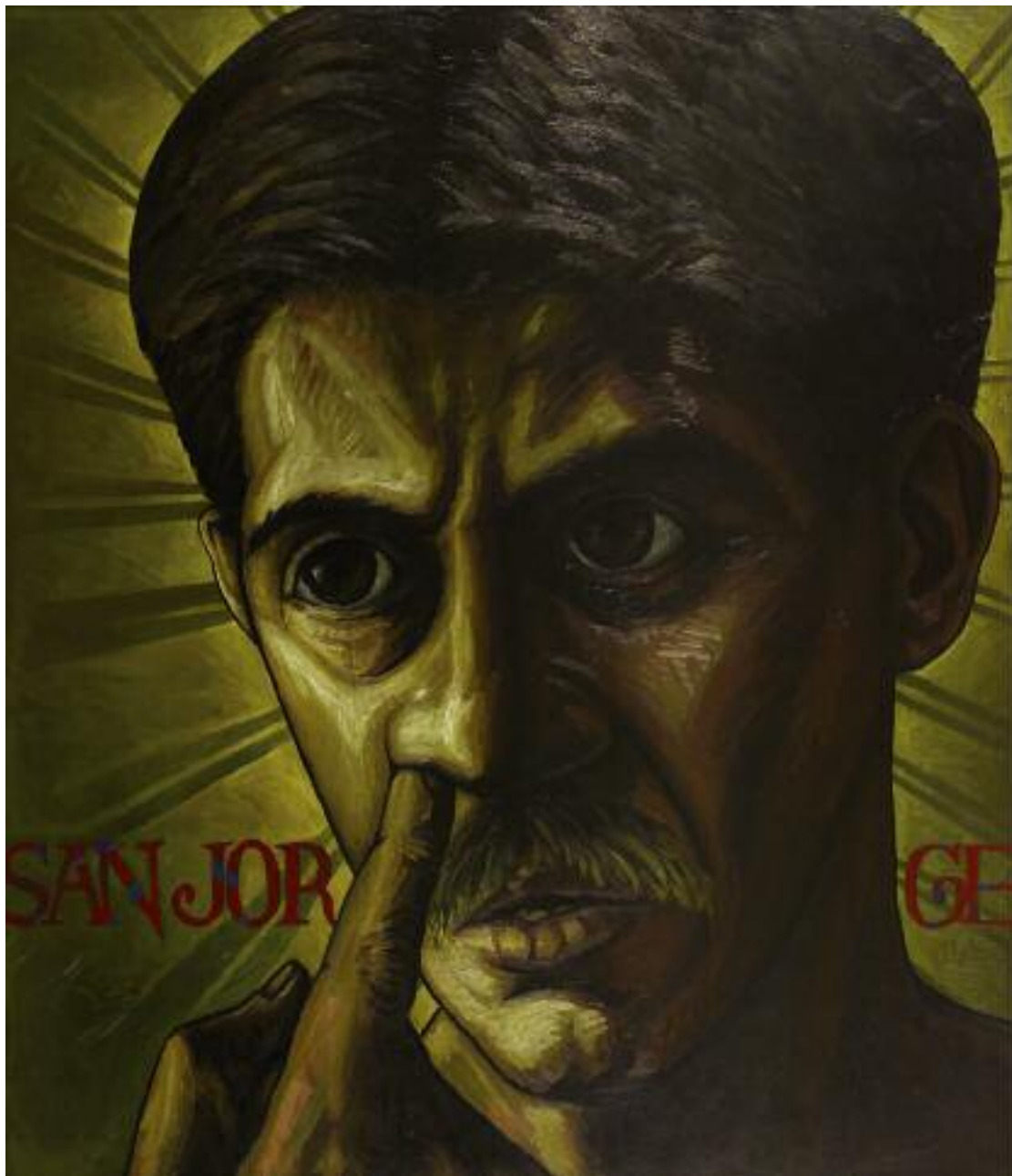


La muerte, 1990

Óleo sobre tela, 150 x 125 cm



San Jorge por la mañana, 1990
Óleo sobre tela, 125 x 150 cm



San Jorge distraído, 1989
Óleo sobre tela, 155 x 135 cm



San Jorge - dragón, 1989
Acrílico sobre masonite, 90 x 108 cm

Limosnera, 1989

Mixta sobre cartón y madera , 59 x 36,5 x 18 cm





La dolorosa, 2002
Óleo sobre tabla, 49,8 cm de diámetro



Escalera de fuego, 2003
Óleo sobre tabla , 29 x 81,5 cm

La traición de las imágenes, 2003
Óleo sobre tabla, 40 x 94,8 cm





Autorretrato decapitado, 2008
Óleo sobre tela , 80,5 x 150,5 cm

Autorretrato como Juan Bautista, 2008

Óleo sobre tela, 145 x 200 cm







Identikit, 1999
Óleo sobre tela, 100 x 450 cm

Anabela leyendo, 1986

Acrílico sobre cartulina , 21,5 x 31 cm





Anabela 1, 1994
Óleo sobre tela, 142 x 213 cm

Anabela durmiendo, 2007
Óleo sobre tela, 56,5 x 160 cm

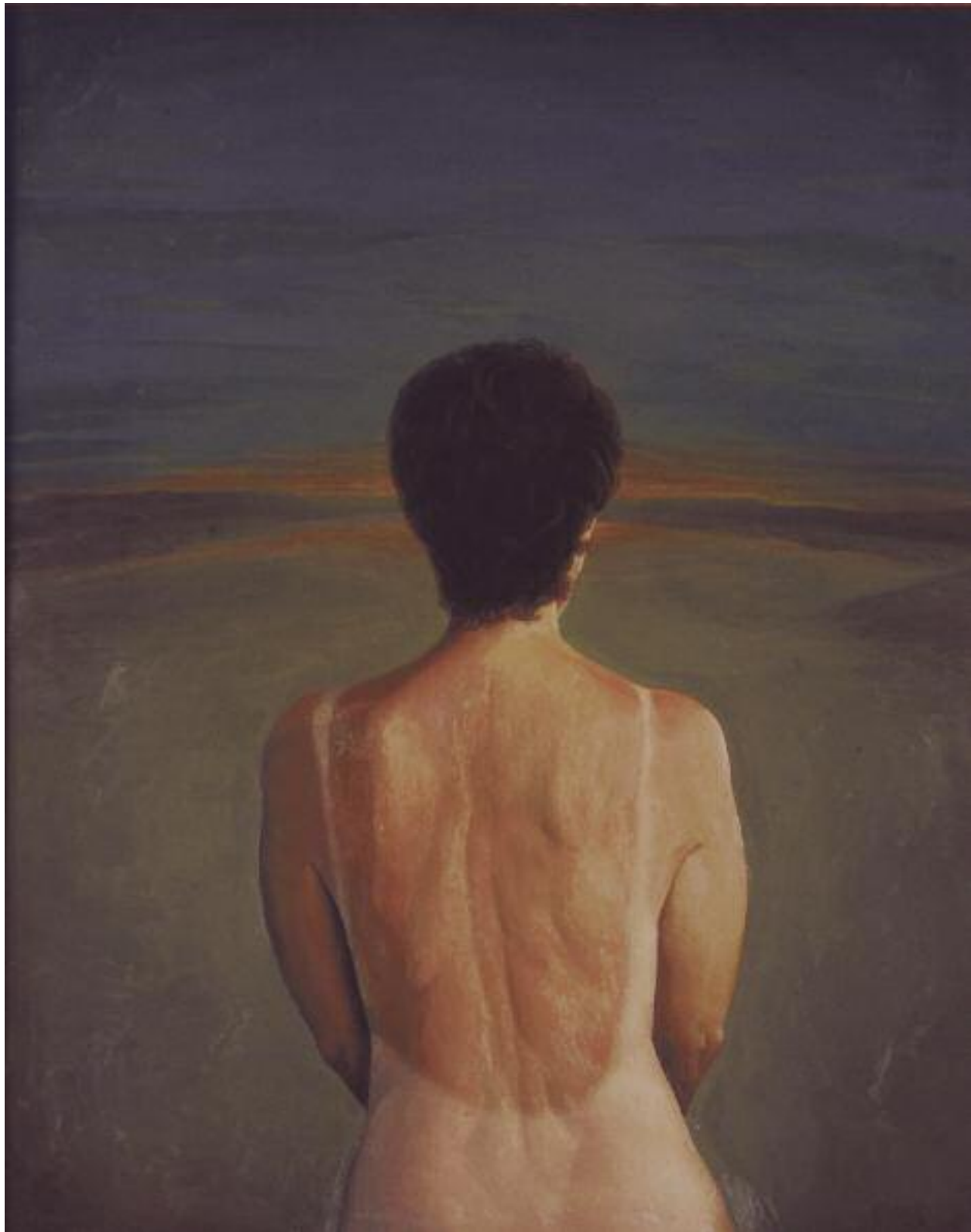
Anabela de espaldas, 2007
Óleo sobre tela, 63 x 160 cm

Secretos perdidos, 1999
Óleo sobre tela, 50 x 125 cm

El pintor y su modelo, 1995
Óleo sobre tela, 80 x 100 cm







Anabela 2, 2004

Óleo sobre tela, 120 x 100 cm

Pies de Anabela, 2006

Óleo sobre tela, 67 x 90 cm





Retrato de María Bethania, 1996

Óleo sobre tela, 50 x 125 cm

Esteban durmiendo, 2004

Óleo sobre tela, 81 x 121 cm

El mundo de Daniel, 1996

Óleo sobre tela, 135 x 235 cm





Retrato de Isabela, 2005
Óleo sobre tela, 30 x 40 cm

Retrato Rody I, 1992
Óleo sobre tela, 55 x 46 cm

Retrato Rody II, 2002
Óleo sobre tela







Retrato de Luís Sánchez, 2007
Carboncillo, 188 x 230 cm

Retrato de Pedro Dávila, 1999
Óleo sobre tela, 60 x 69 cm

Retrato de Javier Patiño, 1006
Óleo sobre tela, 30 x 40 cm

2. Pintura de género



Dentre no más, 1983
Acrílico sobre masonite, 200 x 90 cm



Autorretrato con interruptor, 1984
Óleo sobre masonite, 79 x 89 cm





Ventilador, 1984
Óleo sobre masonite, 72 x 90 cm



Hidrante, 2004

Óleo sobre tela, 110 x 76 cm

Frasco, 2005

Óleo sobre tela, 140 x 105 cm

Grifo 2, 2004

Óleo sobre tela, 80 x 100 cm

La frutal, 2005

Óleo sobre tela, 145 x 40 cm



Diosa de la felicidad, 2004
Óleo sobre tela, 150 x 115 cm

Horma y patín, 2004
Óleo sobre tela







Tronco, 2004
Óleo sobre tela, 100 x 120 cm





Fachada, 2004

Óleo sobre tela, 145 x 198 cm

Carretillas, 2007

Óleo sobre tela, 150 x 200 cm



Hombre con trapiche, 2007
Óleo sobre tela, 200 x 200 cm



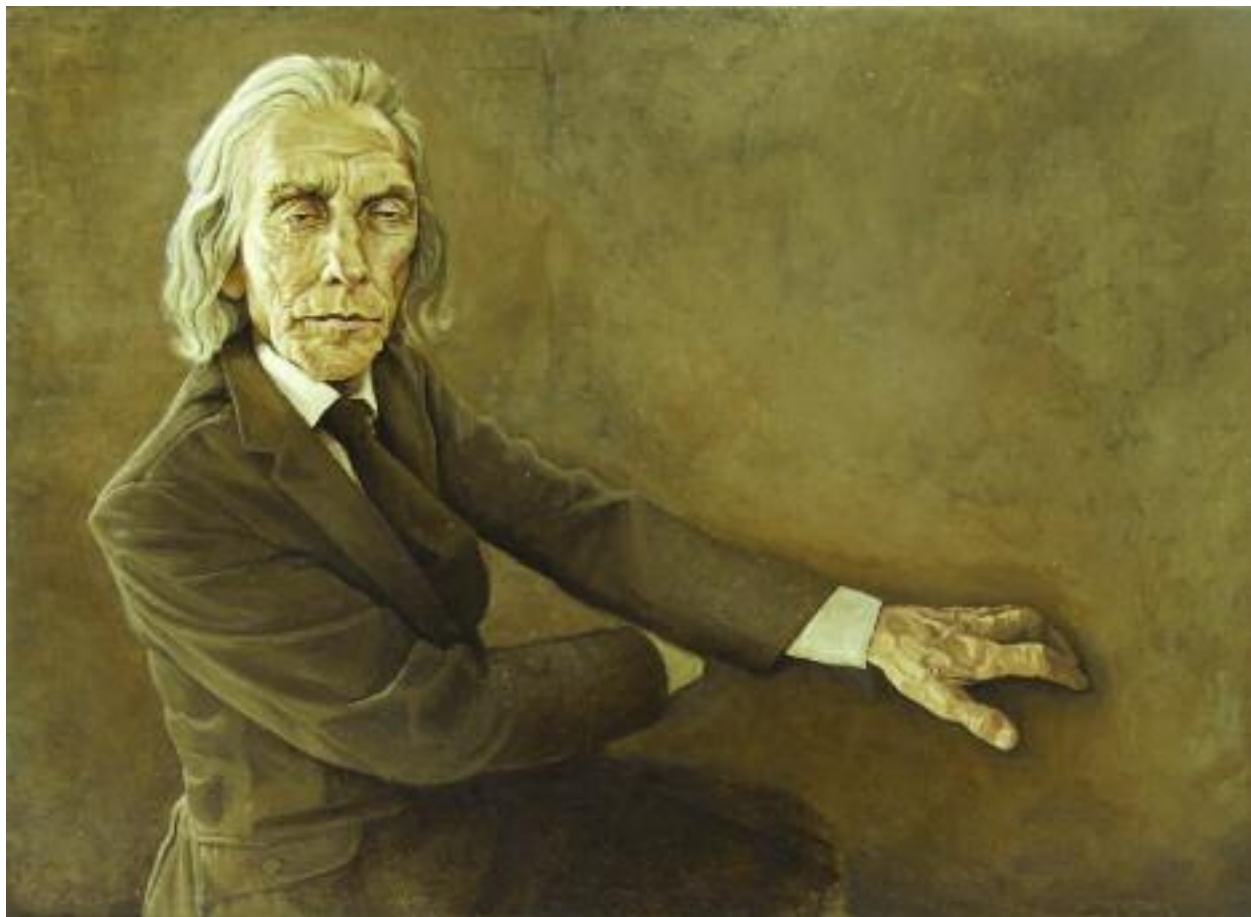
Pescador 1, 2003
Óleo sobre tela, 30 x 40 cm

Afilador de cuchillos, 2007
Óleo sobre tela, 190 x 130 cm



Carbonero, 2007
Óleo sobre tela, 200 x 324 cm





Retrato inacabado de Tito Cerda Llona, 2007

Óleo sobre tela, 80 x 110 cm

Anciana costeña, 2006

Óleo sobre tela, 120 x 80 cm



3. Autorretratos



Dragón II (detalle), 1988
Óleo sobre tela, 188 x 153 cm





Terreno minado, 2000

Óleo sobre tabla y yeso, 74 x 152 cm

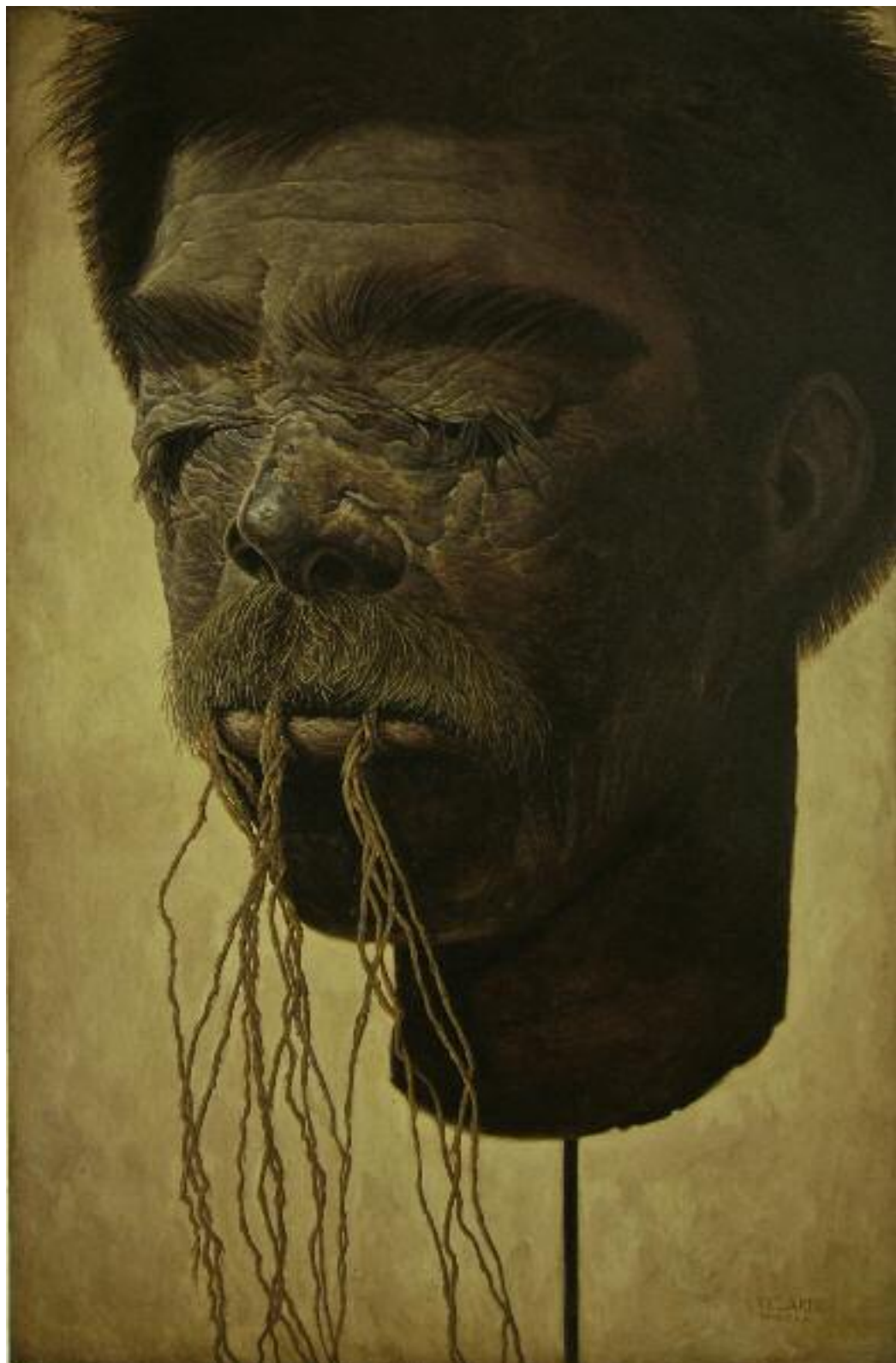


Palimpsesto, 2004
Óleo sobre tela, 190 x 140 cm

Urna, 1991
Óleo sobre madera, 70 x 60 cm



Un jíbaro en mi casa, 2002
Óleo sobre tela, 130 x 85,3 cm



Autorretrato escondido tras la paleta, 2004

Óleo sobre madera, 35 x 35 cm





Bicho, 2008
Óleo sobre tela, 150 x 200 cm



Autorretrato con compás, 2004
Óleo y metal sobre madera



Autorretrato con serrucho, 2004
Óleo sobre madera y metal, 60 x 50 x 29 cm



Autorretrato con armador, 2004

Óleo y metal sobre madera, 39.5 x 41 cm

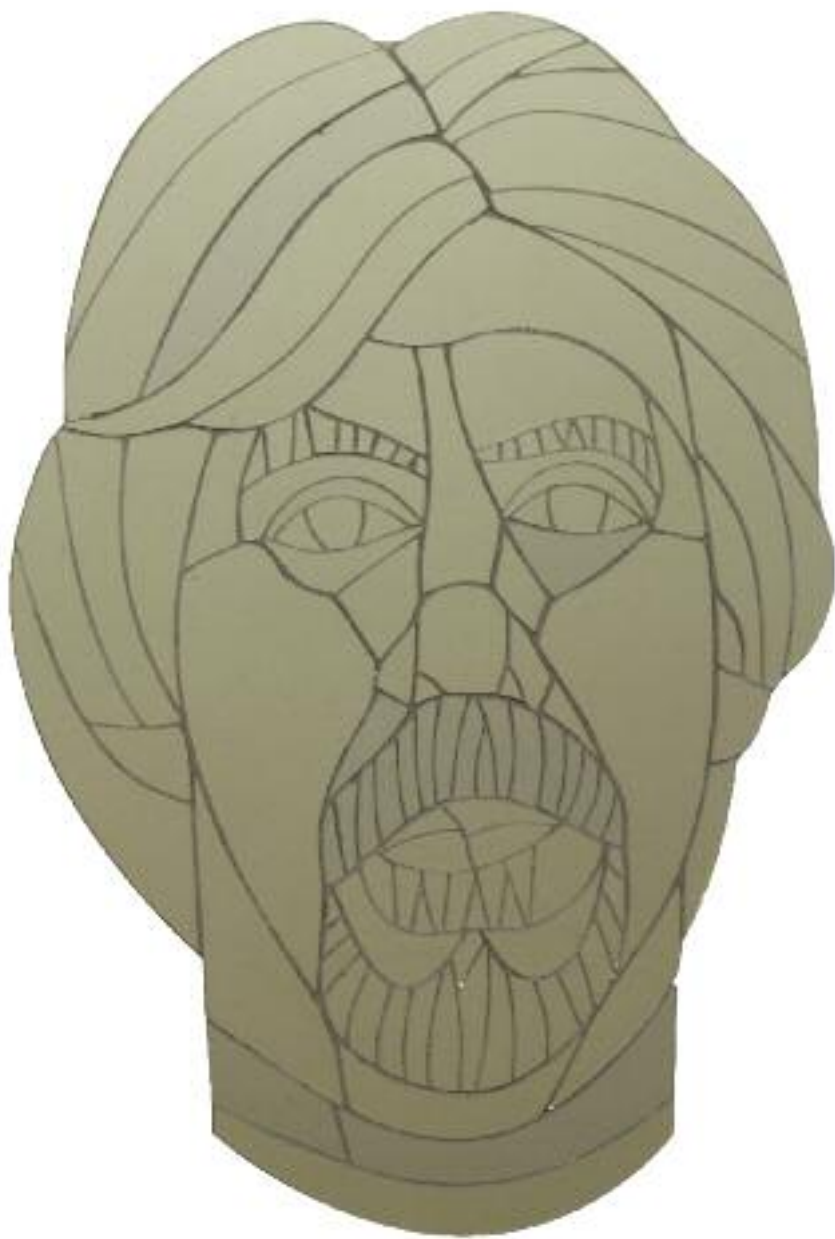


Autorretrato con prensa, 2004
Óleo sobre madera y metal, 55 x 44,5 x 26 cm

Negativo, 2002

Óleo sobre tela, 120 x 100 cm





Espejo, 2008
Espejos recortados, 60 x 44 cm

4. Pastiches y alusiones







Le déjeuner en fourrure de Meret Oppenheim, 2000
Óleo sobre tela, 75.5 x 332 cm



Silla de grasa, 2000
Óleo sobre tela, 110.5 x 227 cm

Familia con burro, 2007
Óleo sobre tela, 200 x 200 cm





Sillón, 2007
Óleo sobre tela, 200 x 200 cm

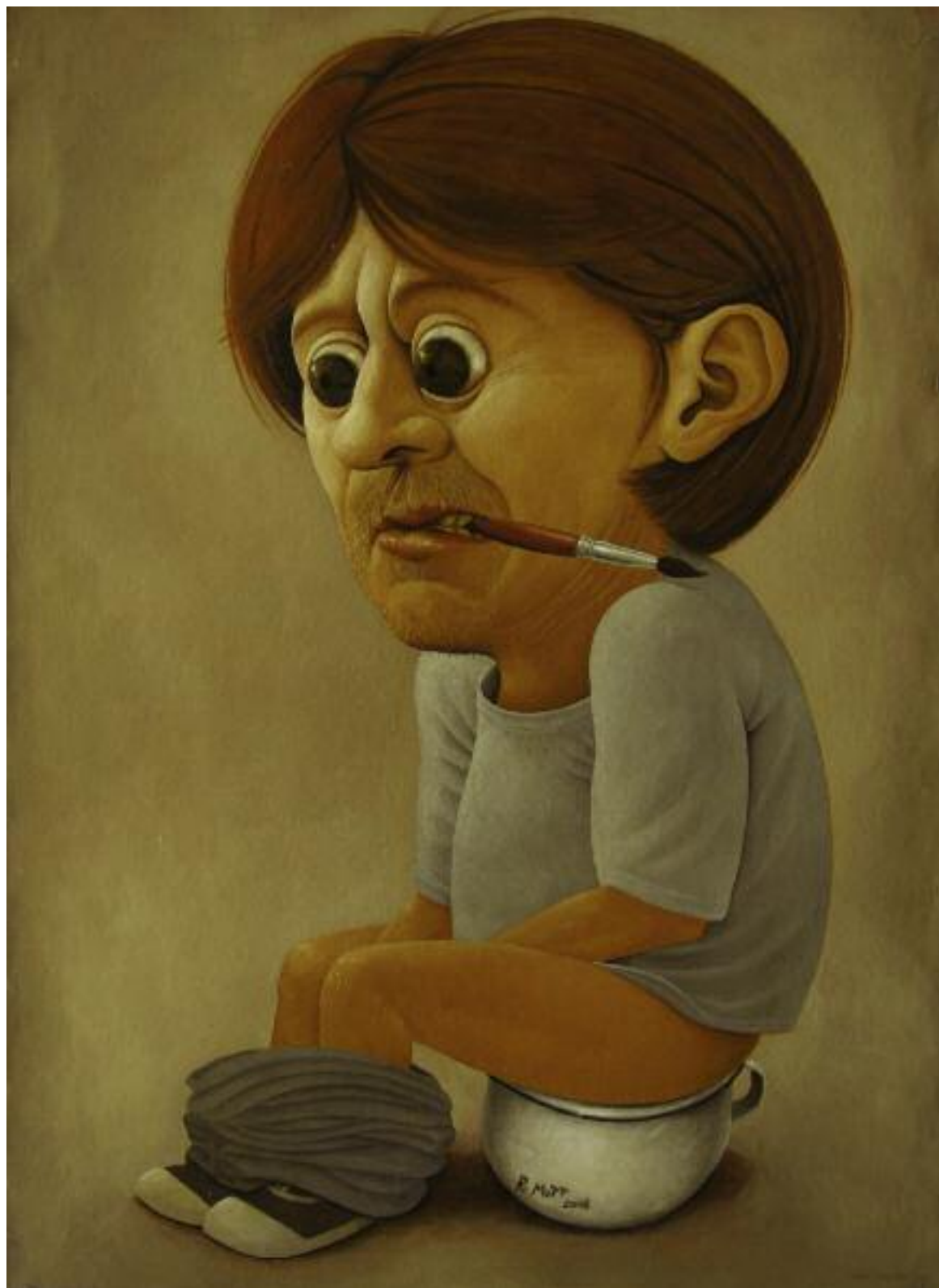
Fuente III, 2008

Hierro porcelanizado, 10.6 x 27 x 25.5 cm



Fuente II, 2008

Óleo sobre cartulina, 100 x 70 cm



4. Exteriores





Nocturno II, 1992
Óleo sobre tela, 150 x 200 cm

Paseantes I, 1991
Óleo sobre tela, 115 x 115 cm





Paseantes II, 1991
Óleo sobre tela, 115 x 115 cm



Nocturno I , 1992
Óleo sobre tela, 200 x 175 cm

Paseante, 1992
Óleo sobre tela, 99 x 80 cm





Primera plana, 1994
Óleo sobre tela y madera, 200 x 170 cm

Reposo, 1993
Óleo sobre tela y madera, 175 x 230 cm





Historia de amor I, 1992
Óleo sobre tela y madera

Ritual, 1995
Óleo sobre tela, 120 x 100 cm





Sin título, 1992

Óleo sobre tela y madera, 240 x 104 cm

historia de amor II, 1992
Óleo sobre tela, 115 x 115 cm





La carta, 1994
Óleo sobre tela

Descanso, 1992
Óleo sobre tela, 150 x 125 cm





Llamada nocturna, 1993
Óleo sobre tela, 146 x 121 cm

Suicida, 1996
Óleo sobre tela, 196 x 123 cm







Sillas de ruedas, 2000
Óleo sobre tela, 150 x 400 cm

Atardecer en Guayaquil, 1999
Óleo sobre tela, 250 x 250 cm







Fosa común, 1999
Óleo sobre tela, 170 x 320 cm





448 kilómetros, 2001
Fotografía B/N, 20 x 1400 cm

Autobiografía Portátil

Nací en Guayaquil hace 48 años, un 22 de noviembre. Mis padres tenían ya tres hijos y después vinieron cuatro más, pero fui el único que descubrió la magia que mi madre –pintora aficionada– guardaba en un pequeño cuarto mas allá de la cocina, que durante algún tiempo convirtió en su taller. Uno de los recuerdos que conservo en mi memoria con mayor claridad ocurrió cuando pasé de los olores de la comida en el fogón a los olores de las pinturas y el aceite de linaza, y me encontré de repente con el cuadro de una bailarina que mi madre nunca llegó a terminar, pero que aún inconcluso ha sido la pintura que más profunda impresión me ha dejado.

Tiempo después, con la experiencia de varios cursos vacacionales de pintura, entré al Colegio de Bellas Artes “Juan José Plaza”, hecho providencial, pues allí encontré a quienes se convertirían en mi verdadera escuela, mis compañeros de aula durante los tres años siguientes: Pedro Dávila, Marcos Restrepo y Flavio Álava, a los que se uniría más tarde Xavier Patiño.

Con tremenda gallada hicimos trabajo de taller hasta el año 83, cuando conocimos a Juan Castro, y después de innumerables tardes de té y conversación surgió “La Artefactoría”. Habíamos perdido a Dávila pero ganamos a Paco Cuesta y a Mónica Alvear, nuestra más entusiasta promotora de entonces. Fue una buena experiencia, pero poco tiempo después de presentar el primer y único número de la artesanal revista-objeto Menú, volvimos a ser el mismo grupo de antes, y continuamos nuestro trabajo de taller hasta que me casé con Anabela, una portuguesa nacida en Angola y criada en Guayaquil desde los siete años. Viajamos a Madrid, donde nació nuestro primer hijo y donde estudié dirección de fotografía en el Taller de Artes Imaginarias, durante dos años, pinté poco y en 1987 regresamos a mi ciudad.

Un desencuentro con mis antiguos compañeros de grupo me llevó a trabajar solo hasta el día de hoy.

A pesar de que puedo situar el inicio de mi carrera en el año 1977, y de que he pintado sin interrupción desde entonces, realicé mi primera exposición individual en 1992 gracias a un primer premio que recibí en el Salón de Octubre el año anterior, que junto a otro del Salón de Julio de 1993 son mis únicos reconocimientos en concursos.

A partir de aquella primera muestra he expuesto individualmente con cierta regularidad, principalmente en Guayaquil, pero también en Cuenca, y en “La Galería” de Betty Wappenstein, en Quito, y un par de ocasiones en Lima y Miami. Las exposiciones colectivas -más frecuentes- me han permitido mostrar mi trabajo en San José, Brasilia, Caracas, Santo Domingo, Buenos Aires, Rosario, Madrid, Santiago, Estambul y Beijing.

Reconciliado con mis hermanos de La Artefactoría, pinto en Guayaquil, donde Anabela y yo vivimos con nuestros hijos Jorge Manuel, María Bethania, Esteban, Daniel e Isabela.

Créditos

Paco Moncayo Gallegos

ALCALDE METROPOLITANO DE QUITO

Miguel Mora

DIRECTOR METROPOLITANO DE CULTURA

María Elena Machuca

DIRECTORA CENTRO CULTURAL METROPOLITANO

Francisco Morales

JEFE DE MUSEOS CENTRO CULTURAL METROPOLITANO

Wilson Ruiz

EVENTOS y DIFUSIÓN

Jeaneth Luna

COMUNICACIÓN

Tania Jaramillo

APOYO ADMINISTRATIVO

Fernando Dueñas

Patricio Ruales

Vicente Chulca

MUSEOGRAFÍA

Eduardo Madonado

Clara Cabrera

CONSERVACIÓN

Ricardo López

RESPONSABLE DE SALAS

CENTRO CULTURAL METROPOLITANO

García Moreno y Espejo (esquina)

2950 272 / 2584 363

www.centrocultural-quito.com

info@centrocultural-quito.com

Quito - Ecuador

El Centro Cultural Metropolitano, deja constancia de su agradecimiento a todas las instituciones y coleccionistas particulares que han facilitado sus obras para la realización de esta exposición.







